

## СОНАТА Ф.ПУЛЕНКА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО.

### ОПЫТ СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Соната Пуленка для кларнета и фортепиано – одно из самых популярных произведений концертного репертуара кларнетистов. В общих чертах традиции исполнения этого сочинения сложились уже давно, однако стоит напомнить, что соната не была опубликована при жизни композитора, а ее первое исполнение состоялось в апреле 1963 года уже после смерти автора. В свете этого намерение еще раз внимательно вчитаться в текст знакомого произведения объясняется не столько попыткой ревизии существующей традиции исполнения, сколько желанием обобщить некоторые наблюдения, явившиеся результатом исполнительского опыта.

Семантический анализ музыкального произведения – многоуровневое, многосоставное понятие. Любое музыкальное произведение, как совокупность различных смыслов, может быть рассмотрено с разных позиций, в том числе, оно может быть прочитано как интертекст, то есть как продукт взаимодействия с другими текстами. Теория интертекста была разработана во второй половине XX века, однако традиция создания цитатов – текстов, составленных из цитат, восходит к античности, а приемами «интертекстуального» анализа для постижения скрытого смысла музыкального произведения исполнители пользуются давно. Например, атрибуция риторических фигур и реминисценций протестантских хоралов помогает понять содержание инструментальных произведений И.С.Баха. Примеры такого рода сопоставлений представлены в работах А.Швейцера, Б.Яворского, В.Носиной. Включение в текст музыкального произведения явных или скрытых цитат создает новые смыслы не только от погружения их в другой контекст, но и от самого факта их сочетания, создающего диалог текста с текстами, стилями и жанрами, предшествующими и параллельными ему во времени. С точки зрения герменевтики, интертекстуальный анализ – это один из способов прочтения и истолкования смысла текста. Для исполнителя, интерпретирующего конкретное сочинение, не так важно, было ли включение автором в его текст цитат, аллюзий и реминисценций чужих или собственных текстов осознанным или неосознанным. Подобные мысли содержатся в работах Г.Гадамера, утверждавшего, что «язык не тождествен тому, что на нем сказано»<sup>1</sup>, М.Бахтина, обосновавшего активно-

---

<sup>1</sup> Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Перевод с немецкого. – М.: Искусство, 1991.

диалогическую теорию понимания произведения<sup>2</sup>. Интертекстуальный анализ Сонаты для кларнета Франсиса Пуленка демонстрирует ее связи со многими другими сочинениями последних лет жизни композитора и позволяет выявить имплицитный слой содержания этого произведения.

Соната для кларнета и фортепиано – одно из последних произведений Пуленка. Работа над ней была завершена в конце 1962 года, в одно время с окончанием работы над Сонатой для гобоя и фортепиано. Оба сочинения, оказавшиеся последними законченными композициями Пуленка, имеют посвящения давно ушедшим друзьям: первая посвящена памяти А.Онеггера, скончавшегося в 1955 году, а вторая – памяти С.Прокофьева, ушедшего из жизни в 1953 году. Основные аспекты истолкования содержания Сонаты для гобоя представляются достаточно очевидными уже в силу программности и особенностей строения цикла. Это трехчастная композиция (“Elegie”, “Scherzo”, “Deploration”) с характером чередования частей по принципу: медленно – быстро – медленно, которая завершается скорбным финалом с включениями мелодических оборотов литургического пения в ткань тематического рельефа. Все это позволяет некоторым исполнителям и исследователям творчества Пуленка воспринимать текст этой сонаты как «прощание с жизнью»<sup>3</sup>.

Соната для кларнета по «покрою»<sup>4</sup> больше похожа на Сонату для флейты и фортепиано, законченную в 1956 году. Возможно, именно это чисто внешнее сходство, а также некоторые устойчивые стереотипы восприятия камерной музыки Пуленка раннего периода творчества определяют традицию исполнения и трактовки этой сонаты, в первую очередь, подчеркивающую легкий, игривый, жизнерадостный, буффонадный характер быстрых частей и лирико-элегический, с легким налетом сентиментальности и меланхолии – медленных разделов. В частности, известный музыкальный критик Харольд Шёнберг писал после премьеры Сонаты: «Соната – это типичный Пуленк. В первой части игривый тематический материал разрывается средним эпизодом широкого дыхания. Медленная часть это один из примеров чувствительной, отличающейся длинной фразой, беззастенчиво сентиментальной музыки, которую не мог создать никто, кроме Пуленка. Самой слабой из трех частей представляется финал, который мчится вперед, но ему не хватает непосредственности. Здесь, похоже, вдохновение покинуло Пуленка»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества – М.: «Искусство», 1986.

<sup>3</sup> См: Gouverné Y. Francis Poulenc. //Conference given at Rocamadour, 8th July 1973.

<sup>4</sup> Выражение Пуленка. Пуленк Ф.Письма. Перевод с французского Е.Гвоздевой и Г.Филенко. – Л: СК, 1970.

<sup>5</sup> Schonberg H. "Music: A Tribute to Francis Poulenc". Перевод с английского Е.Багровой - «The New York Times», April 11, 1963.

Оставим в стороне эти высказывания, так как почти полувековая жизнь сонаты на концертной эстраде доказала, что в адвокатах она не нуждается. Попытаемся проанализировать текст сонаты на разных уровнях, чтобы выяснить, что же в нем можно считать «типичным», а что – особенным, сопоставляя его, в первую очередь, с инструментальными сочинениями, близкими по жанру и по времени создания (в этот круг попадают, прежде всего, сонаты для флейты и гобоя с фортепиано).

Композиция кларнетовой сонаты имеет ряд особенностей, принципиально отличающих ее от других сонат для духовых инструментов и фортепиано. Семантический анализ формы кларнетовой сонаты позволяет выявить в ней тенденцию к сквозному строению цикла. Анализ тематического рельефа выявляет большое число явных и скрытых реминисценций и тематических взаимосвязей, которые способствуют объединению всех трех самостоятельных частей цикла в единое целое. Взаимосвязи обнаруживаются не только на тематическом, но и на композиционном уровне: один из основных драматургических приемов, используемых во всех трех частях, – вычленение инвариантного звена развернутого тематического построения и коллажное сопоставление таких элементов в разработочных разделах. Композиционный прием «обрамления», образующегося за счет тематических связей между вступительными и заключительными разделами, можно наблюдать в сонате на уровне, как отдельного эпизода (например, структурно обособленного медленного эпизода в разработке первой части), так и на уровне части (материал каденции кларнета, открывающий и завершающий вторую часть), а также всего цикла (один из вариантов основного мотива интродукции первой части сонаты является основным тематическим элементом коды финала). Это образует своеобразную фрактальную структуру, осознание которой также способствует объединению частей произведения в единое целое. Трехчастная конструкция первой части с медленным эпизодом в середине воспроизводится на уровне всего цикла. Это подчеркивается тем, что медленный эпизод первой части по обозначению характера движения (*Tre calme*), размера (3/4), жанровой принадлежности и даже указаниям метронома<sup>6</sup> полностью совпадает со второй частью. Единство паратекстовых ремарок, совпадение некоторых элементов тематического рельефа этих разделов сонаты, а также сходство характера музыки и жанровой принадлежности позволяет рассматривать всю вторую часть сонаты как продолжение сюжетной линии, заявленной в медленном эпизоде первой части. Наблюдаемое на разных уровнях сокращение репризных разделов снимает с

---

<sup>6</sup> В работе «Дневник моих песен» Пуленк неоднократно подчеркивает важность следования указаниям метронома. См.: См.: Франсис Пуленк. Я и мои друзья. – Л.: «Музыка», 1977.



подчеркивает его исходную целостность, делая его узнаваемым в разных обликах. В рамках первой части сонаты он участвует в развитии на равных с основным тематическим материалом, включаясь в коллажные сопоставления разработки. Один из его вариантов является строительным материалом коды, образуя тематическую арку с интродукцией. Как авторская «подпись», он завершает вторую часть сонаты. В качестве самостоятельной единицы, опознаваемой как реминисценция, он появляется в финале, один из его вариантов является основным элементом тематического рельефа заключительного раздела финала и последним «словом» повествования. Как своеобразный «идентификационный ген», он вплетается в ткань тематического рельефа всех частей Сонаты, связывая главные сюжетные линии и объединяя основной тематический материал по принципу «принадлежности» (примеры: 2-а, 3-а, 4):

Соната для кларнета, I часть

2

*p* *p très doux*

*mf* *mf*

Соната для кларнета, I часть  
а

3

*p* *mf* *très léger*

4



Сочетание типичности этой лексемы для языка Пуленка, с одной стороны, и многофункциональности его роли в драматургии сонаты, с другой, позволяет рассматривать его здесь как опосредованное выражение авторского «Я».

Объединяющую роль, способствующую формированию сквозной драматургии, играют в сонате различные музыкальные образы *времени* – звукоизобразительные элементы, имитирующие работу часового механизма, символизирующие отсчет времени: колокол, бой часов, склянки. Пульс и течение времени, сопоставимые с пульсом и течением жизни, проявляются в ускорении хода событий к концу первой части и финала, которое выражается в сокращении репризных разделов и калейдоскопическом чередовании тем. Непрерывная пульсация «восьмых», которая может символизировать пульс современной жизни, пронизывает всю ткань финала сонаты, и ее нарушения в коде воспринимаются как фрустрация непрерывного течения времени, как сердечная аритмия. Время разворачивается в *течении* и в *стоянии*, образуя главный контраст драматургии: контраст активного и созерцательного начала. Время является в сонате не только способом развертывания материала, но и персонажем, активно вторгающимся в действие, как, например, бой часов, прерывающий светлую тему финала (9 цифра).

Анализ тематического рельефа сонаты позволяет увидеть в ней разветвленную систему лейтмотивов, образующую линейный сюжет. Интертекстуальный анализ сонаты выявляет ее связи со многими другими сочинениями Пуленка последних лет жизни. Причем, это наблюдается не только на уровне типичных мигрирующих лексем, но и на уровне завершенных музыкальных мыслей, целых тематических блоков, кочующих из одного сочинения в другое. В качестве примера можно привести две фразы медленного эпизода первой части кларнетовой сонаты (**пример 5**, цифра 8), которые соответствуют аналогичным по структуре, тональности, типу фактуры и даже по паратекстовым ремаркам двум фразам из первой части Сонаты для гобоя (**пример 6**, цифра 6).

5

Соната для кларнета, I часть

8) Surtout sans presser

*doucement monotone*

*p* *f* *mf*

Handwritten note: *op. 5. H.*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 5 through 8 of the first movement of a Clarinet Sonata. The score is written for a clarinet and piano. Measure 5 features a clarinet line with a dynamic marking of *p* and a piano accompaniment. Measure 6 is marked with a circled '8' and the instruction 'Surtout sans presser' (Especially without rushing), with a dynamic of *p* and the tempo marking '*doucement monotone*'. Measure 7 has a dynamic of *f* in the clarinet part and *mf* in the piano part. Measure 8 continues with *f* in the clarinet and *mf* in the piano. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. A handwritten note 'op. 5. H.' is visible in the right margin of measure 7.

6

Соната для гобоя, I часть

6) Sans presser

*mf* *ff*

*8va basse*

*Red.*

*ff* *mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 6 and 7 of the first movement of a Bassoon Sonata. The score is written for a bassoon and piano. Measure 6 is marked with a circled '6' and the instruction 'Sans presser' (Without rushing), with a dynamic of *mf* in the bassoon part and *ff* in the piano part. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Measure 7 continues with *ff* in the bassoon and *mf* in the piano. A handwritten instruction '*8va basse*' is written below the piano part in measure 6, and '*Red.*' is written below it in measure 7. A small asterisk symbol is located in the right margin of measure 7.

Второй элемент главной партии первой части Сонаты для флейты (**пример 7**) соответствует аналогичному элементу главной темы первой части кларнетовой сонаты (пример 2 – *b*), а он, как указывалось выше, переключается с тематизмом основного раздела второй части сонаты (цифра 2).

7

Соната для флейты, I часть



Сопоставление тематизма сонаты с тематизмом сочинений, в которых присутствует слово, дает возможность провести параллель между музыкальным и вербальным смыслом текста. Для такого рода сопоставлений были выбраны сочинения, близкие по времени создания: опера «Человеческий голос», законченная в 1959 году, Монолог для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло» (1961 год) и «Gloria» (1959 год). Преимущество при исследовании отдавалось связям на уровне достаточно развернутых тематических построений, а не на уровне лексем.

Большое количество сходного тематического материала обнаруживается в сонате и в оркестровой партии оперы «Человеческий голос». В качестве самого яркого примера можно указать на почти буквальное сходство первого раздела главной партии первой части сонаты (**пример 2**, цифра 2) с темой, появляющейся в оркестровой партии в заключительной сцене оперы – сцене прощания (**пример 8**):

8

«Человеческий голос»

В рамках первой части сонаты эта тема является темой-героем, темой-персонажем<sup>8</sup>. Обратим внимание на глубокое проникновение в ткань рельефа главной темы вариантов пунктированных мотивов, содержащих аллюзии на арию Фигаро<sup>9</sup>. Сочетание намека на музыкальную тему, характеризующую юного героя, с одной стороны, с темой трагического конца, с другой, в какой-то степени объясняет парадоксальное программное название первой части «Allegro tristamente».

Многочисленные аналогии с тематическим материалом оперы, которые можно найти в сонате, невольно заставляют задуматься и над возможными параллелями в содержании, по крайней мере, в его эмоциональной составляющей. В связи с этим необходимо отметить, что многие из обнаруженных соответствий оказались вполне ожидаемыми, подтвердив имманентный характер музыки: например, светлая тема из финала сонаты (цифра 6) обнаруживает тематическое родство с одним из лейтмотивов оперы – темой любви<sup>10</sup> (пример 9).

9

«Человеческий голос»

26 Andante moderato

*p très doux*

Неоднократно (3-6 такты 28 цифры, 75, 82 и 101 цифры) встречающийся в оркестровой партии оперы тематический оборот, состоящий из двух элементов, который из обобщения смысла вербального текста можно назвать темой привязанности (пример 10), имеет несомненное сходство с тематическим блоком из четырех тактов перед 1 цифрой второй части сонаты.

<sup>8</sup> Говоря об образной конкретности этой темы, мы опираемся на определение Е.В.Назайкинского, который дает характеристику теме-персонажу как «теме, имеющей ярко выраженный звуковой интонационный облик, приспособленной к развитию и предназначенной для него». См.: Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М. «Музыка», 1982, С. 155.

<sup>9</sup> Пуленк признавался: «Моцарт остается тем, кого я ставлю выше всех в музыке». См.: Франсис Пуленк. Я и мои друзья. – Л.: «Музыка», 1977.

<sup>10</sup> Определение И.Медведевой, см.: Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: СК, 1969.

10

«Человеческий голос»



Начальный оборот медленного эпизода *Tre calme* первой части сонаты совпадает с повторяющимся элементом вступления к эпизоду оперы, в котором героиня описывает свой страх перед приближающейся смертью (цифра 63). Этот материал обрамляет эпизод *Tre calme*, причем его инвариантное зерно, повторенное в заключительных тактах, еще больше подчеркивает сходство с материалом оперы (пример 11, цифра 63).

11

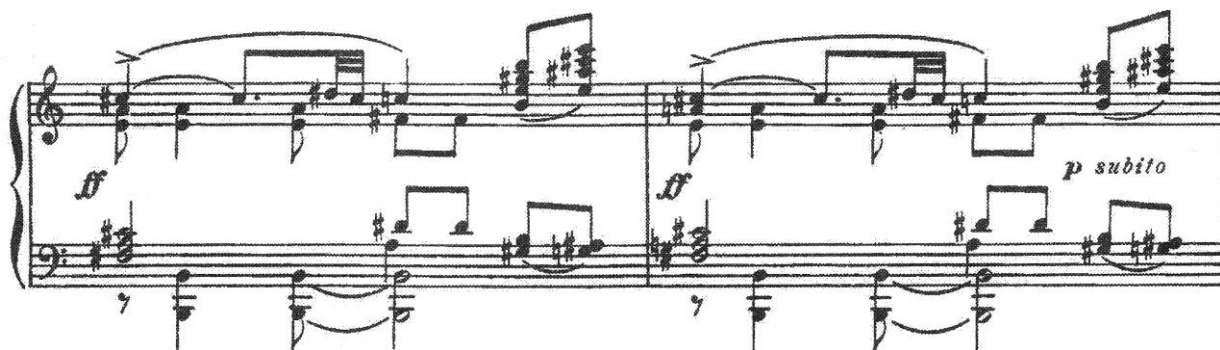
«Человеческий голос»



Основной лейтмотив Монолога для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло», который по смыслу можно определить как лейтмотив отчаяния, безысходности, перекликается с двутактом из второй части (перед 5 цифрой) и его реминисценциями в финале сонаты: в 11 и перед 13 цифрой (примеры 12 и 13).

12

«Дама из Монте-Карло»

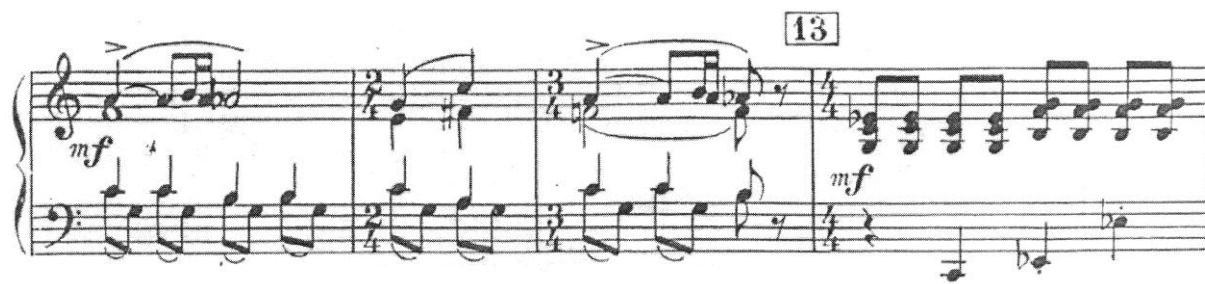


Самым важным источником для атрибуции тематического материала сонаты оказывается сочинение на духовные тексты «Gloria», законченное Пуленком в 1959 году. Оркестровое вступление к пятой части сочинения «Dominus Deus, Agnus Dei» является

источником многократного прямого и скрытого цитирования в первой и второй частях сонаты.

13

Соната для кларнета, III часть



Первая тема «Dominus Deus, Agnus Dei» (пример 14, цифра 43) по тональности, начальному мелодическому обороту, указанию метронома, типу фактуры и гармонии сопровождения соответствует теме эпизода Tre calme из первой части сонаты (смотри: пример 5, цифра 8).

14

Dominus Deus, Agnus Dei



Мелодический рисунок основной темы второй части (цифра 1) по своим контурам соответствует протяженному отрезку тематического рельефа оркестрового вступления «Dominus Deus, Agnus Dei» (пример 14, начиная с 4 такта 43 цифры). Необходимо отметить, что изложение основного тематического материала поручено здесь духовым инструментам. Тематический блок, предвещающий вступление хора, (пример 15, цифра 44) имеет несомненное сходство с тематизмом кульминационного раздела второй

части (цифра 2), а также с элементом тематического рельефа главной партии первой части (примеры 16 и 2-b).

15 *Dominus Deus, Agnus Dei*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a circled number '44' above the treble staff and the instruction 'sans presser' above the treble staff. The second system also consists of two staves with the instruction 'molto' above the treble staff and 'pp' above the bass staff.

16 *Соната для кларнета, II часть*

The image shows two systems of musical notation for a clarinet solo. The first system consists of a single treble clef staff with a circled number '2' at the beginning. The second system consists of a single treble clef staff.

Семантическое родство медленного эпизода первой части и всей второй части сонаты, обнаруженное на композиционном уровне, подкрепляется сходством тематического материала этих разделов с тематизмом «*Dominus Deus, Agnus Dei*». Это позволяет рассматривать их не просто как примеры «типичной» лирики Пуленка, а как драматичные по содержанию и глубине эпизоды, относящиеся к области духовного поиска, молитвы. Сложный путь духовных исканий, обозначенный в рамках изложения темы-героя (пример 2-b), затем отразившийся в молитвенных стенаниях эпизода *Tre calme*, определяет и близкий им материал основной темы второй части сонаты. Примечательно, что соло кларнета в начале второй части представляет собой мелодический символ креста. В связи с этим уместно напомнить, что работа над второй частью сонаты была начата в Рокамадуре (в одном из писем 1959 года Пуленк упоминает об этом). Рокамадур – средневековый город на юге Франции, знаменитый своими святынями, среди которых – образ Рокамадурской Богородицы, выполненный из черного дерева. Первое паломничество в Рокамадур, совершенное Пуленком в 1936 году после

известия о трагической гибели его близкого друга, оказалось для него связано с сознательным обретением веры, с желанием «постичь самые коренные глубины самого себя»<sup>11</sup>. Эти события явились переломным этапом в жизни и творчестве Пуленка, толчком к созданию его первого духовного сочинения– «Литании Черной Божьей Матери» (1936). Затем последовали Месса (1937), «Stabat Mater» (1950), «Gloria» (1959), многочисленные хоры и мотеты. К этому же ряду можно отнести оперу «Диалоги кармелиток» (1957), с ее темой духовного выбора, и законченные в последний год жизни «Семь респонсориюв Страстной Недели». В эти сочинения Пуленк вложил, по его словам, «лучшую и самую подлинную сущность» своего «я»<sup>12</sup>. Удивительно, что глубина и содержательность духовных сочинений Пуленка мало изменила отношение к его поздним камерно-инструментальным сочинениям. Хотя несомненные тематические взаимосвязи можно проследить также между тематическим материалом Сонаты для гобоя и фортепиано и последним сочинением на литургические тексты «Семь респонсориюв Страстной Недели».

Таким образом, используя метод интертекстуальных сопоставлений, можно обнаружить в тексте кларнетовой сонаты драматичный по содержанию внемузыкальный линейный сюжет с элементами жизнеописания, большое место в котором отводится теме духовных поисков. Трудно не поддаваться искушению искать в тексте последних сочинений если не «завещание», то, по крайней мере, признаки подведения итогов – в тексте кларнетовой сонаты можно прочесть отражение некоторых фактов биографии автора и даже предчувствие конца, так как, говоря словами Пуленка, «...теперь для композитора до-мажор уже не означает покой и счастье»<sup>13</sup>.

Напомним, что Соната для кларнета, как и Соната для гобоя, не была ни исполнена, ни опубликована при жизни автора. Первый раз она прозвучала в Карнеги-холле в исполнении Бэнни Гудмена, для которого и была написана, но партию фортепиано исполнил не автор, как планировалось ранее, а Леонард Бернстайн. Можно предположить, что сложившаяся трактовка сочинения могла бы оказаться несколько иной, если бы автор успел осуществить корректуру текста или публично исполнить его.

Но поскольку содержание любого музыкального произведения раскрывается только в активном взаимодействии автора, исполнителя и слушателя, мы можем, анализируя текст и сопоставляя его с другими сочинениями, пытаться прочесть его послание, увидеть заложенные в нем смыслы.

<sup>11</sup> См.: Франсис Пуленк. Я и мои друзья. – Л.:«Музыка», 1977. С. 48.

<sup>12</sup> См.: Франсис Пуленк. Я и мои друзья. – Л.:«Музыка», 1977. С. 47.

<sup>13</sup> Там же. С. 153.